

Feliza Bursztyn: Welding Madness

Kuratiert von

Marta Dziewańska und Abigail Winograd

18. Dezember 2021 - 26. Juni 2022

„En un país de machistas, ¡hágase la loca!“
„In einem sexistischen Land, tu so, als wärst du der
Verrückte!“
-Feliza Bursztyn, 1979

Feliza Bursztyn: Welding Madness ist die erste Museumsretrospektive der kolumbianischen Künstlerin Feliza Bursztyn (1933 Bogota, Kolumbien-1982, Paris, Frankreich), die außerhalb ihres Heimatlandes präsentiert wird. Mit rund 50 Skulpturen, Filmen, Installationen und Archivmaterial, von denen die meisten zum ersten Mal in Europa gezeigt werden, positioniert diese ehrgeizige, karriereübergreifende Übersicht im Muzeum Susch Bursztyn als eine der wichtigsten Bildhauerinnen Lateinamerikas im 20. Jahrhundert

Als Pionierin der kinetischen Skulptur schuf Feliza Bursztyn zerstörte Metallskulpturen mit geisterhaften und zugleich komischen humanoiden Zügen, die die sozialen Auswirkungen der aggressiven Modernisierung der kolumbianischen Gesellschaft thematisieren. Diese Werke bestehen aus industriellem Schrott, der oft motorisiert ist, und führen ein Theater dystopischer industrieller Hybride auf. Bursztyns immersive Installationen zeichnen sich durch ihre verstörenden mechanischen Geräusche aus, die durch die frenetische Vibration der Skulpturen erzeugt werden, sowie durch die gelegentliche musikalische Untermalung der Stücke. Die Werke und skulpturalen Inszenierungen der Künstlerin sind Orte des ästhetischen Widerstands und der gegensätzlichen politischen Investition. Sie schaffen eine einzigartige Erfahrung, die das Bewusstsein für die Situation und die Wahrnehmung von Frauen in einer von Männern dominierten Gesellschaft sensibilisiert und das unangenehme Gesicht der Moderne offenbart.

Feliza Bursztyn in ihrem Atelier in Bogotá, 1981. Mit freundlicher Genehmigung der Feliza Bursztyn Estate. Foto von Rafael Moure.

Als Jüdin in einem katholischen Land geboren, als Kind polnischer Einwanderer und als Feministin in einem Land, das vom Konservatismus der Kirche bestimmt wurde, war Bursztyn eine Außenseiterin. Von dieser Position aus erlebte sie die rasante Industrialisierung, die sich in der Nachkriegszeit in ganz Lateinamerika vollzog. Als glühende Anhängerin der kubanischen Revolution stand Bursztyn dem allgegenwärtigen Enthusiasmus der politischen und kulturellen Eliten für den Developmentalismus skeptisch gegenüber, der ihrer Ansicht nach die bestehenden sozialen und wirtschaftlichen Spaltungen noch verschärfte. Mit neunzehn Jahren verheiratet und mit vierundzwanzig Jahren mit drei Kindern geschieden, lehnte Bursztyn die Einschränkungen, die das Leben der Frauen in Kolumbien kennzeichneten ab und setzte sich bewusst über die gesellschaftlichen Normen hinweg, indem sie tatsächlich die Rolle der „La Loca“ (die Verrückte) spielte, wie sie in der Presse titulierte wurde. Ihre politischen Ansichten beeinflussten das Material und den Inhalt ihrer Skulpturen und trieben sie dazu an, den sozialen und künstlerischen Status quo herauszufordern.

Feliza Bursztyn in ihrem Atelier in Bogotá, ca. 1980. Mit freundlicher Genehmigung der Feliza Bursztyn Estate. Foto von Rafael Moure.

Bursztyns Kunst und ihr Leben waren stets eng miteinander verwoben. Ihre Eltern, polnische Juden, machten sich 1933 auf den Weg nach Südamerika. Als sie in Kolumbien ankamen, wurden sie mit der Nachricht von Hitlers Sieg bei den deutschen Parlamentswahlen konfrontiert und beschlossen zu bleiben. Feliza wurde noch im selben Jahr geboren. Ihr Vater, der als Rabbiner ausgebildet war, etablierte sich als Textilfabrikant und wurde zu einer führenden Persönlichkeit in der kleinen jüdischen Gemeinde der Stadt. Sein schneller Erfolg ermöglichte es seiner Tochter, in Bogotá und später an der Art Students League in New York sowie an der Académie de la Grande Chaumière in Paris Kunst zu studieren. Diese relativ privilegierte Stellung ermöglichte es Bursztyn, weit zu reisen, was sie ihr ganzes Leben lang tun sollte. So wurde sie mit den zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen vertraut und knüpfte Kontakte in den Vereinigten Staaten, Europa und Lateinamerika.

Feliza Bursztyn und Rosemary's Baby, 1972, Doppelbelichtung. Mit freundlicher Genehmigung der Feliza Bursztyn Estate. Foto von Pablo Leyva.

Ihr Atelier in Bogotá – eine umgebaute Garage neben der Fabrik ihres Vaters – wurde zu einem Treffpunkt für Künstler, Schriftsteller, Journalisten, Musiker, Politiker und Kritiker. Dort schuf sie 1961 ihre ersten *Chatarras* (Schrott-Skulpturen). Bronze – das Material, mit dem sie in Paris zu arbeiten gelernt hatte – war in Kolumbien knapp, also wandte sie sich den Schrottplätzen zu – wo sie ausrangierte Fragmente von Maschinen, Reifen, Kabeln, Bolzen und anderen Metallteilen einsammelte. Im Laufe ihrer Karriere verwendete sie diese Materialien und fügte handgefärbte Stoffe, Motoren, Licht und Ton hinzu, um immer komplexere, raumfüllende Installationen zu schaffen. Schließlich schuf Bursztyn immersive, erfahrbare Räume: Ihre Skulpturen klebten an Wänden, hingen von der Decke, thronten auf Bühnen und führten choreografierte Tänze zu Musik in dramatisch beleuchteten und geschmückten Räumlichkeiten aus. Ihre Werke waren in mehrfacher Hinsicht darauf angelegt, zu stören, zu provozieren, Grenzen zu überwinden und den Status quo zurückzuweisen. Sie arbeitete mit Schriftstellern, experimentellen Musikern, Filmemachern und Theaterregisseuren zusammen und ließ sich dabei von der Natur, der Popkultur und der Psychoanalyse inspirieren.

Bursztyns politische Ansichten, ihr extravaganter Lebensstil und ihr lautstarkes Eintreten für linkes Gedankengut und linke Anliegen führten dazu, dass sie häufig von den staatlichen Sicherheitskräften verhört und gelegentlich sogar festgenommen wurde. Nach einer Festnahme und einer zweitägigen Inhaftierung im Jahr 1981 floh sie aus dem Land und erhielt in Mexiko politisches Asyl. Im folgenden Jahr emigrierte sie nach Paris, wo sie plötzlich im Alter von neunundvierzig Jahren starb.

Tisch mit mehreren Skulpturen aus der Serie *Minimáquinas* [Minimachines], ca. 1973. Foto von Pablo Leyva.

CHATARRAS

Inspiziert durch ihre Ausbildung in Europa unter dem Einfluss ihres Pariser Pädagogen Ossip Zadkine und ihrer Kollegen, insbesondere der Nouveaux Réalistes, begann Bursztyn 1961 mit ihrer Serie *Chatarras* (Schrott-Skulpturen). Sie schweißte ausrangiertes Metall, korrodierte Reifen und verrostete Kabel zu rauen, abstrakten Kompositionen zusammen und stellte damit die vorherrschenden Ideale von Schönheit und Adel in Frage. Die junge und relativ unbekannt Künstlerin stellte erstmals in der angesehenen Galerie El Callejón in Bogotá aus und war die erste kolumbianische Künstlerin, die "kunstfremde" Materialien verwendete. Provokativ gab sie jeder Assemblage einen romantischen, weiblichen und organischen Namen wie *Una Flor* (Blume) oder *Niña alegre* (Fröhliches Mädchen), was nicht nur im Kontrast zu ihrem rauen, mechanischen Aussehen stand, sondern auch die traditionellen Geschlechterrollen und die vermeintliche Männlichkeit der Kunst selbst verspottete.

Feliza Bursztyn, Homenaje a César [Hommage an César], 1971. Mit freundlicher Genehmigung der Feliza Bursztyn Estate. Foto von Oscar Monsalve.

LAS HISTÉRICAS

1968 stellte Feliza Bursztyn eine neue Werkgruppe vor, die sie *Las histéricas* (Die Hysterischen) nannte. Die biegsamen Metallstreifen, die die Künstlerin in parabolische und kreisförmige Konfigurationen bog, waren aus rostfreiem Stahl gefertigt, den Bursztyn in einer Fabrik erwarb, die Heizkörper, Arbeitsplatten und Küchenutensilien herstellte. In Kombination mit einem kleinen Elektromotor, den sie sichtbar ließ, setzte sie ihr Werk in Bewegung und aktivierte verschiedene Aspekte des Ausstellungsraums. Die Unbeholfenheit der Bewegungen und ihr unharmonischer Klang führten zu dunkelhumorigen Werken, die entweder von der Decke abgehängt oder an den Wänden befestigt werden konnten, aber auch Licht reflektierten, Schatten warfen und störende Geräusche machten.

Feliza Bursztyn, *Las histéricas* [Die Hysterischen], 1968. Privatsammlung, New York. Foto von Ernesto Monsalve.

Der Titel dieser tobenden, kakophonischen und ironischen Skulpturen ist zweideutig. Obwohl er ironisch gemeint ist, scheint er gleichzeitig die patriarchalische Perspektive der Freudschen Psychoanalyse zu bekräftigen, die den Begriff Hysterie historisch vor allem auf Frauen und ihre Sexualität angewandt hat.

Dieses Werk erscheint in einem Kurzfilm mit dem Titel *Hoy Feliza* (Heute Feliza, 1968), der von ihrem Freund, dem Experimentalfilmemacher Luis Ernesto Arocha, gedreht wurde. Der Film zeigt *Las históricas* in Aktion - vibrierend und verrückt - in Kombination mit Bildern der Künstlerin selbst, aber auch mit Dutzenden von Standbildern von Hollywood-Diven und Sexsymbolen, darunter Greta Garbo, Bette Davis und Marlon Brando. Der 8mm-Film wurde erstmals bei einer Ausstellung im Salón Cultural in der Galerie der Banco de la República gezeigt, wo er auf die Fassade des Gebäudes projiziert wurde.

Feliza Bursztyn, *Las históricas* [Die Hysterischen], 1968. Mit freundlicher Genehmigung der Colección de Arte del Banco de la República, Bogotá. Foto von Ernesto Monsalve.

LAS CAMAS

Im Jahr 1972 begann Bursztyn mit ihrer Serie *Las Camas* (Die Betten). Die Skulpturen bestanden aus metallenen Bettgestellen, die mit Motoren ausgestattet und mit Satinstoff drapiert waren. Die Ausstellung *Las camas* fand 1974 im Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) statt. Bursztyn stattete jedes Bett mit einem Elektromotor aus, der suggestive Vibrationen auslöste, was dem Werk eine unverhohlene erotische Aufladung verlieh. Die Betten mit ihren vermeintlich beschäftigten Bewohnern waren in einer abgedunkelten Galerie mit schummriger Spotbeleuchtung verstreut. Die gedämpfte Atmosphäre und die Abgeschlossenheit verstärkten das Gefühl der Privatsphäre, eine Vorstellung, die im Widerspruch zum öffentlichen Charakter des Museums steht.

Feliza Bursztyn, *Las camas* (1974), installiert im Museum für Moderne Kunst Bogotá (MAMBO), 1974. Mit freundlicher Genehmigung von Feliza Bursztyn Estate. Foto von Pablo Leyva.

FARBSKULPTUREN

1981 schrieb Gabriel Garcia Marquez: "Feliza hat nie etwas Subversiveres getan, als Autounfälle in Kunstwerke zu verwandeln". In der Tat war Bursztyn 1968 in einen dramatischen Unfall verwickelt, der ihr Gesicht, ihr Lächeln und ihren Ausdruck für immer veränderte.

Bursztyns Methode, Schrott in Skulpturen zu verwandeln, indem sie ihn zusammenschweißt, erinnert an die Strategie des Bricoleurs, der - wie der Kulturanthropologe Claude Levi-Strauss argumentierte - entweder aus Notwendigkeit oder aus bewusster Entscheidung innerhalb der "von der jeweiligen Zivilisation auferlegten Beschränkungen" arbeitet, anstatt zu versuchen, über diese hinauszugehen. Indem sie Teile eines Autos als ihr primäres Material verwendete, erinnerte Bursztyn nicht nur an deren früheres glamouröses Leben, sondern verkomplizierte auch die von den Nouveaux Réalistes oder zeitgenössischen Künstlern, die unter der Rubrik Pop Art arbeiteten, entwickelten Ideen. Der Begriff "Pop Art" unterscheidet sich in Kolumbien von seiner Bedeutung in den Industrieländern, und während ihre Verwendung von verschrotteten Autoteilen auf die wirtschaftliche Entwicklung und eine wachsende Konsumkultur verweisen kann, verweist sie gleichzeitig auf Knappheit und Unterentwicklung

Feliza Bursztyn, Sin titulo [Ohne Titel], 1981. Mit freundlicher Genehmigung von Feliza Bursztyn Estate. Foto von Ernesto Monsalve.

In diesen Werken weist Bursztyn auf eine weitere Dimension hin: Ihre farbenfrohen Assemblagen können als Anspielung auf proletarische Arbeit gelesen werden. Der Galerist Alonso Garcés sagte Jahre später: "Feliza stand vor einer noch größeren Schwierigkeit, da sie eine Frau in einer Gesellschaft war, in der die Kunst von Frauen eher mit dem Malen auf Porzellan als mit dem Löten mit dem Acetylenbrenner in Verbindung gebracht wurde". In der Tat stellte ihre Anwendung des Schweißens als künstlerische Technik die klassischen Geschlechterklischees in Frage.

Feliza Bursztyn, Sin título [Ohne Titel], 1980. Private Sammlung. Foto von Ernesto Monsalve

ROSEMARY'S BABY

Bursztyns Werke setzten sich häufig mit Aspekten der Populärkultur auseinander, darunter Musik und Kino. Der Titel *Rosemary's Baby* ist dem gleichnamigen Film von Roman Polanski entlehnt, der 1969 in Kolumbien in die Kinos kam. Die Handlung von *Rosemary's Baby* basiert auf dem Roman von Ira Levin und dreht sich um die Schwangerschaft von Rosemary Woodhouse und ihren wachsenden Verdacht, dass ihre älteren Nachbarn Mitglieder einer satanischen Sekte sind. Thematisch spiegeln sich in *Rosemary's Baby* die Themen von Bursztyns eigenem Werk wider: Paranoia, Psychoanalyse, Geschlechterdynamik, Frauenbefreiung und Christentum.

Rosemary's Baby zeugt von Bursztyns anhaltendem Interesse und Engagement für die Populärkultur im Allgemeinen und für Horror- und Science-Fiction-Filme im Besonderen. Ein Beispiel dafür ist eine Minimáquina (Minimaschine), die nach Hal, dem Supercomputer in *2001: Odyssee im Weltraum*, benannt ist, und das Auftauchen von Matinee-Idolen in dem Film *Hoy Feliza*.

Bursztyns *Rosemary's Baby* (1973) besteht aus einem Kinderbett, Stahlschrott, schwarzen Satinlaken und einem Motor. Es ist das einzige Werk der Camas-Serie, bei dem ein Kinderbett anstelle eines Standardbettes verwendet wird. Der ursprünglich schwarz lackierte Stahlrahmen wurde später weiß gestrichen und die Seiten entfernt. Der beunruhigende Charakter des Werks – zweifellos Teil der Absicht der Künstlerin – wurde durch eine erhaltene Doppelbelichtungsphotografie des Werks mit einem darüber schwebenden geisterhaften Selbstporträt noch verstärkt. In Anbetracht von Bursztyns Vorliebe für die Freudsche Analyse ist es bemerkenswert, welche Resonanz dieses Werk auf die Künstlerin gehabt haben muss, die zu diesem Zeitpunkt nach der Auflösung ihrer missbräuchlichen ersten Ehe von ihren Töchtern getrennt war.

Feliza Bursztyn, *El bebé de Rosemary* [*Rosmary's Baby*], ca. 1972. Mit freundlicher Genehmigung der Feliza Bursztyn Estate. Foto von Oscar Monsalve.

MINIMÁQUINAS / MINIESCULTURAS

In den 1960er Jahren nahm das Ausmaß von Bursztyns Arbeiten exponentiell zu. Mit den Minimáquinas (Minimaschinen) kehrte sie den Kurs um und begann mit der Produktion kleinerer Werke. Diese kleinen Strukturen, die aus zerlegten Schreibmaschinen und anderen kleinen manuellen Geräten bestehen, sind sehr komplex. Um die Kostbarkeit, die ihnen durch ihren hohen Grad an Detailgenauigkeit und oft auch Zartheit verliehen wird, noch zu unterstreichen, verchromte Bursztyn einige von ihnen mit Gold und Silber. Die Künstlerin beabsichtigte, dass diese kleinformatigen Konstruktionen vom Publikum manipuliert werden sollten, wodurch eine weitere Verbindung zwischen Betrachter und Kunstwerk geschaffen wurde.

Feliza Bursztyn, Minimaquina [Minimaschine], ca. 1969. Mit freundlicher Genehmigung der Feliza Bursztyn Estate. Foto von Pablo Leyva.

Zu verschiedenen Zeiten in den 1970er Jahren schuf die Künstlerin weiterhin Miniaturskulpturen. Im Jahr 1971 inspirierten sie den Filmmacher Ernesto Arocha zu einem weiteren Kurzfilm mit dem Titel *Azilef* („Feliza“ rückwärts buchstabiert). Ihre maschinenartigen und zoomorphen Eigenschaften lassen sie wie außerirdische Kreaturen, Raumschiffe oder Satelliten erscheinen, die sich durch den leeren Raum bewegen. Der Soundtrack des Films wurde eigens für das Projekt von der von den Beatles inspirierten Rockband Los Teipus aus Bogotá komponiert und aufgeführt. Er enthält einen psychedelischen Folk-Rock-Song mit einem englischen Text über Magie, Träume, Liebe, das Universum und Möglichkeiten. Arochas Film verortet Bursztyns Arbeit im Zusammenhang mit dem *Hippismo* (Hippietum), mit seiner Ablehnung von Konventionen, seinen Vorstellungen von sexueller Freiheit, seiner Abkehr vom Materialismus, seinem Experimentieren mit Drogen, seiner Begeisterung für neue populäre Kunstformen und seinem utopischen Glauben an die Möglichkeit einer besseren Zukunft.

Feliza Bursztyn, Sin título [Ohne Titel], 1969-1974, aus der Serie Minimáquinas [Minimaschinen]. Mit freundlicher Genehmigung der Feliza Bursztyn Estate. Foto von Oscar Monsalve.

LA BAILA MECÁNICA, 1979

La baila mecánica (Das Mechanische Ballett) wurde am 5. April 1979 in der Galeria Garcés Velásquez in Bogotá uraufgeführt und stellte den Höhepunkt von Bursztyns langjährigem Interesse am Experimentieren mit Material, Licht, Klang und Bewegung dar. Obwohl letztlich nur fünf Elemente ausgestellt wurden, bestand das „Ballett“ zunächst aus sieben großen, aufrecht stehenden und geheimnisvollen Figuren in Leinentüchern, die die Künstlerin vermenschlichte und individualisierte, indem sie jedem einen Namen gab. Sie „tanzen“, allein oder zusammen mit ihren eigenen Bewegungen zu einer Musik des Komponisten Perotinus Magnus aus dem zwölften Jahrhundert. 1979 erklärte die Künstlerin: „Ich bin überzeugt, dass jede Skulptur ihren eigenen Charakter, ihre eigene Persönlichkeit, ihre eigene Bewegung, einen eigenen Ton, eine eigene Welt hat. Genauso wie Menschen. Deshalb haben sie natürlich auch einen Namen [...]“.

Feliza Bursztyn, *La baila mecánica* [Das Mechanische Ballett], 1979. Mit freundlicher Genehmigung Tate, London © Tate.

Diese motorisierten, instabilen und prekären verhüllten Figuren haben etwas Antimonumentales und zutiefst Beunruhigendes an sich. Die sichtbaren elektrischen Kabel, die an jeder Figur befestigt sind, verleihen ihnen eine bedrohliche Qualität. Zu jener Zeit mag *La baila mecánica* Bilder von gewaltsamer Unterdrückung hervorgerufen haben, da Präsident Julio César Turbay Ayala nach seiner Wahl 1978 als Reaktion auf dem Vormarsch der marxistischen Guerillabewegungen ein Sicherheitsstatut erließ. Während seiner Amtszeit (1978-1982) ermöglichte er Militär und Justiz das Recht, Terroristen zu verhaften, zu verhören und zu verdächtigen, was zu zunehmenden Menschenrechtsverletzungen, einschließlich willkürlicher Verhaftungen und Folter, führte. Aus dieser Perspektive betrachtet, wird *La baila mecánica* zu einer tragischen Vorahnung der eigenen Zukunft der Künstlerin.

Das Werk ging 1979 auf Tournee und wurde im La Tertulia Museum of Modern Art in Cali, Kolumbien, in der Galeria Rzeźby in Warschau sowie in Krakau und La Havanna ausgestellt.

Feliza Bursztyn, *La baila mecánica* im Atelier der Künstlerin in Bogotá, ca. 1979. Mit freundlicher Genehmigung der Feliza Bursztyn Estate. Foto von Pablo Leyva.

KURATORISCHE ERKLÄRUNG

Ihre Kunst und ihr Leben waren tief und ständig miteinander verwoben. Für Bursztyn war die Kunst eine Sprache, um politische Inhalte zu vermitteln und ein Mittel, um sich aktiv gegen die Rechte der Frauen in einer postkolonialen Gesellschaft zu wehren und diese zu kommentieren. Ihr gewagter, etwas extravaganter Lebensstil - der in der patriarchalischen, katholischen Gesellschaft Kolumbiens zu dieser Zeit nicht zu sehen war - und ihr lautstarkes Eintreten für linkes Gedankengut brachten sie dazu, materielle, technische und ästhetische Grenzen auf eine Weise zu verschieben, die die kolumbianische Kunst veränderte. Was jedoch aus unserer Sicht so bemerkenswert und originell ist, ist die Art und Weise, wie sie Ideen über Kunst, Maschinen, Handwerk, Modernität und Arbeit durch die Linse der Hysterie kombinierte und hinterfragte - ein Begriff, der seit dem 19. Jahrhundert verwendet wurde, um weibliche Instabilität, Abnormität und emotionalen Exzess zu beschreiben.

Dieser Begriff wurde nicht nur zum Thema ihrer Werke, z.B. in einer der beeindruckendsten Skulpturenserien *Las histéricas* (Die Hysterischen), die sie 1968 schuf, sondern auch zu einer sehr klaren künstlerischen Strategie. Mehr noch, sie wurde für Bursztyn auch zu einer Möglichkeit, die irrationale, extrem zerbrechliche und zweideutige Natur der Moderne kritisch zu thematisieren. Zweifellos war sie sowohl eine politische Aktivistin als auch eine Feministin, und zwar auf eine Art und Weise, die spezifisch für Kolumbien ist, aber auch mit internationalen Gesprächen über Kunst, Politik und Geschlecht verbunden ist. Feliza Bursztyn: *Welding Madness* im Muzeum Susch ist eine beispiellose Gelegenheit, eine Künstlerin zu entdecken, deren Geschichte und Werk die bestehenden Definitionen von Nachkriegsabstraktion, "lateinamerikanischer Kunst", feministischer Kunstpraxis und politisch engagierter Kunst herausfordert und erweitert.

- Marta Dziwiałka und Abigail Winograd, 2021

Die Ausstellung Feliza Bursztyn: *Welding Madness* wird von Marta Dziwiałka und Abigail Winograd kuratiert. Sie wird von einem vollständig illustrierten Buch begleitet, das von Skira veröffentlicht wird.

Marta Dziewańska ist Kuratorin am Kunstmuseum Bern. Von 2007 bis Ende 2018 war sie Forschungsleiterin am Museum für Moderne Kunst in Warschau und 2017 kuratorische Beraterin der documenta 14 in Athen und Kassel.

Sie kuratierte und ko-kuratierte mehrere Ausstellungsprojekte: *Tools for Utopia. Ausgewählte Werke aus der Daros Latinamerica Collection* (Kunstmuseum Bern, 2020), *Things Fall Apart. Schweizer Kunst von Boecklin bis Vallotton* (Kunstmuseum Bern, 2019/2020), *MIRIAM CAHN: I AS HUMAN* (Museum für Moderne Kunst in Warschau, 2019), *The Other Trans-Atlantic. Kinetische und Op-Art in Osteuropa und Lateinamerika, 50er-70er Jahre* (MoMA Warschau und Sesc Sao Paulo, Brasilien 2017/2018), *Alina Szapocznikow: Human Landscapes* (The Hepworth Wakefield, UK), *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso* (MoMA Warschau und Museo Reina Sofia in Madrid, 2015/2016), *Maria Bartuszo. Provisorische Forms* (MoMA Warschau, 2015), und andere.

Sie ist Herausgeberin oder Mitherausgeberin zahlreicher Publikationen, darunter *Tools for Utopia. Selected Works from the Daros Latinamerica Collection* (Hatje Cantz Verlag und Kunstmuseum Bern, 2020), *MIRIAM CAHN: I AS HUMAN* (Museum of Modern Art in Warsaw und University of Chicago Press, 2019), *Maria Bartuszo: Provisional Forms* (Museum of Modern Art in Warsaw und University of Chicago Press, 2015), *Alina Szapocznikow: Human Landscapes* (The Hepworth Wakefield, UK) mit A. Bonacina und L. Heese, *The Other Trans-Atlantic. Kinetic and Op art in Eastern Europe and Latin America* (Museum of Modern Art in Warschau und University of Chicago Press, 2017) mit Dieter Roelstraete und Abigail Winograd, *Points of Convergence: Alternative Views on Performance* (Museum of Modern Art in Warschau und University of Chicago Press, 2017) mit André Lepecki; *Andrzej Wróblewski. Recto/Verso* (Museum für Moderne Kunst in Warschau und University of Chicago Press, 2015) mit Éric de Chasse, 1968-1989; *Political Upheaval and Artistic Change* (Museum of Modern Art in Warschau und University of Chicago Press, 2009) mit Claire Bishop. Sie hat auch zahlreiche Beiträge, die in Katalogen und Kunstzeitschriften erschienen sind.

Abigail Winograd ist die Kuratorin der MacArthur Fellows Program 40th Anniversary Exhibition am Smart Museum of Art, University of Chicago. Sie ist die Kuratorin von *Toward Common Cause: Art, Social Change, and the MacArthur Fellows Program at 40*, eine Ausstellung, die ab Mai 2021 an 20 Orten in Chicago zu sehen sein wird. Ihre wissenschaftliche Forschung konzentriert sich auf die Entstehung von abweichenden Abstraktionen im Südamerika der Nachkriegszeit sowie auf museologische Ansätze zur Erweiterung kanonischer Erzählungen.

Vor ihrer Berufung an das Smart Museum organisierte sie *The Other Trans-Atlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America* für das Museum of Modern Art Warschau (2017-2018 im Garage Museum of Contemporary Art, Moskau, und im SESC Piñheros, São Paulo) sowie *Abstract Experiments: Lateinamerikanische Kunst auf Papier nach 1950* (2017) für das Art Institute of Chicago. 2016-2017 war sie Transhistorical Curatorial Fellow am Frans Hals Museum in Haarlem, Niederlande, wo sie *A Global Table organisierte: Stilleben, Kolonialismus und zeitgenössische Kunst* (2017).

Abigail Winograd war die wissenschaftliche Mitarbeiterin für *Kerry James Marshall: Mastry* (2016) im Museum of Contemporary Art Chicago (reiste zum Museum of Contemporary Art, Los Angeles und The Metropolitan Museum of Art, New York), wo sie auch *Unbound: Zeitgenössische Kunst nach Frida Kahlo* (2014) und *Zachary Cahill: Snow* (2014) als Marjorie Susman Curatorial Fellow organisierte. Darüber hinaus sind ihre Texte in zahlreichen Katalogen, Büchern, Zeitschriften und Kunstmagazinen erschienen.

Feliza Bursztyn: Welding Madness Eine umfassende Monographie

Feliza Bursztyn: Welding Madness ist die erste umfassende Monographie über das Werk von Feliza Bursztyn (1933-1982), die in englischer Sprache veröffentlicht wird. Sie wurde anlässlich der vom Muzeum Susch organisierten Retrospektive veröffentlicht, die sie schon lange verdient hat. Bursztyn, die in Kolumbien als große Künstlerin gilt, ist außerhalb ihres Heimatlandes relativ unbekannt geblieben. Das von Marta Dziawańska und Abigail Winograd herausgegebene Buch zeugt von der Einzigartigkeit ihrer Vision, Monogamist, die die dynamische Behandlung von nicht-künstlerischen Materialien. Die international anerkannten Autoren des Buches untersuchen das Werk der Künstlerin im Kontext der kolumbianischen Kunstszene, der europäisch-jüdischen Diaspora in Lateinamerika und ihrer prägenden Zeit in Paris. Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf dem Kontext der feministischen Kämpfe, die von Künstlerinnen in Lateinamerika und darüber hinaus geführt wurden.

Bursztyns Leben und Werk wird von prominenten Schriftstellern, Forschern und Kuratoren behandelt: Julia Buenaventura (Professorin an der Universidad de Los Andes und Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá), Cecilia Fajardo-Hill (Kunsthistorikerin, Co-Kuratorin mit Andrea Giunta der international gefeierten Ausstellung *Radical Women in Latin American Art 1960-1985*, Hammer Museum, Los Angeles, 2017 [wanderte ins Brooklyn Museum, New York und in die Pinacoteca de São Paulo, 2018]), Camilo Leyva (Künstler und Forscher, Kurator einer Feliza Bursztyn gewidmeten monografischen Ausstellung, Museum für Moderne Kunst in Bogotá, 2009), Daniel Muzyczuk (Forscher, Kurator am Muzeum Sztuki, Łódź, Polen), Lucas Ospina (Schriftsteller), Sylvia Suárez (freischaffende Kuratorin und Schriftstellerin, spezialisiert auf kolumbianische Kunst), Gina McDaniel Tarver (Professorin für moderne und zeitgenössische Kunstgeschichte, mit Schwerpunkt Lateinamerika, Texas State University), Lynn Zelevansky (Kunsthistorikerin, ehemalige Kuratorin in der Abteilung für Malerei und Skulptur, MoMA, New York und ehemalige Direktorin des Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, USA).

Die Publikation enthält auch Nachdrucke wichtiger Quellentexte und selten veröffentlichtes Archivmaterial. Sie versucht, neue Tendenzen in der wissenschaftlichen Forschung über Feliza Bursztyn und ihr lebendiges Werk zu reflektieren.

Die Publikation wird von Muzeum Susch und Skira Editore herausgegeben und soll während der Laufzeit der Ausstellung im Frühjahr 2022 erscheinen.

MUZEUM SUSCH

Gleichzeitig ein Ort der Kontemplation, der Forschung und der Intervention, das Muzeum Susch wurde im Januar 2019 als ein Raum für Diskussionen und Studien eröffnet. Gegründet und geschaffen von Grażyna Kulczyk, der polnischen Unternehmerin und langjährigen Unterstützerin zeitgenössischer Kunst, ist es speziell (aber nicht ausschließlich) von einem tiefen Verständnis für Künstlerinnen geprägt und sucht eine emotionale Verbindung zur Kunst als Mutterlinie des manchmal Ausgelassenen, Übersehenen oder Falschverstandenen. Das Museum ist in einem außergewöhnlichen Campus untergebracht, der sich auf dem Gelände eines ehemaligen Klosters und einer Brauerei aus dem 12. Jahrhundert in Susch befindet, einer abgelegenen Stadt am alten Pilgerweg nach Santiago de Compostela im Engadin-Tal in den Schweizer Alpen. Das facettenreiche Projekt umfasst über 1,500 m² Ausstellungsfläche, in denen ortsspezifische und permanente Kunstwerke gezeigt werden, sowie ein regelmäßiges Programm kuratierter, temporärer Ausstellungen.

www.muzeumsusch.ch

Muzeum Susch © Foto von Andrea Badrutt, Chur.

GRAŻYNA KULCZYK

Grażyna Kulczyk ist eine Unternehmerin und Kunstsammlerin, deren Tätigkeiten sie zu Polens erfolgreichster Geschäftsfrau gemacht haben. Nachdem sie viele Jahre lang in den Bereichen Kunst und Philanthropie aktiv war, gründete Frau Kulczyk im Jahr 2004 ihr Vorzeigeprojekt: Die Art Stations Foundation CH, die im Komplex Stary Browar (Alte Brauerei) in Poznań (Polen) untergebracht ist und zahlreiche polnische und internationale Auszeichnungen erhalten hat. Im Jahr 2017 begann sie mit dem Bau des Muzeum Susch in der Schweiz, das 2019 seine Pforten öffnete und schnell zu einer der wichtigsten Museumsinstitutionen der Schweiz wurde, die sich der internationalen modernen und zeitgenössischen Kunst widmet. Art Stations Foundation CH beherbergt auch ein Residenzprogramm und das Instituto Susch, das sich globalen feministischen Forschungs-, Konferenz- und Publikationsprogrammen widmet.

Frau Kulczyks Interessengebiete und Kunstaufträge verbinden eine Reihe von Themen wie die Entwicklung neuer Technologien und Start-ups, die die Welt verändern wollen. Sie engagiert sich besonders für die Förderung des Unternehmertums von Frauen und für die gleichberechtigte Präsenz von Frauen in den MINT Fächern. Seit 2012 unterstützt Frau Kulczyk Tate Modern als Mitglied des International Council und des Russia and the Eastern Europe Acquisitions Committee. Seit 2015 gehört sie dem Vorstand des Modern Women's Fund Committee des Museum of Modern Art, New York, an und ist seit fast 10 Jahren Vorstandsmitglied des Museum of Modern Art in Warschau. Frau Kulczyk wurde von der Zeitschrift Art News als eine der 200 besten Sammlerinnen der Welt ausgezeichnet.

MUZEUM SUSCH SURPUNT 78 CH-7542 SUSCH

T. +41 (0)81 861 03 03

E. info@muzeumsusch.ch www.muzeumsusch.ch

Pressestelle

Scott & Co Zetland House

5-25 Scrutton Street London

EC2A 4HJ

www.scott-andco.com

+44 203 487 0077

Bitte kontaktieren Sie: Nina Sandhaus-Martin nina@scott-andco.com